Clio. Femmes, Genre, Histoire

9 | 1999
Femmes du Maghreb

Femmes et espace poétique dans le monde berbère

Tassadit YACINE

Éditeur
Belin

Édition électronique
URL : http://clio.revues.org/287
DOI : 10.4000/clio.287
ISSN : 1777-5299

Édition imprimée
Date de publication : 1 avril 1999
ISBN : 2-85816-461-4
ISSN : 1252-7017

Référence électronique
Tassadit YACINE, « Femmes et espace poétique dans le monde berbère », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 9 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://clio.revues.org/287 ; DOI : 10.4000/clio.287

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

Femmes et espace poétique dans le monde berbère

Tassadit YACINE

1 La société kabyle est connue pour son code exacerbé de l'honneur et pour être le creuset d'une civilisation méditerranéenne ancienne où l'homme (au sens latin de *vir*) occupe un statut hautement valorisé. La suprématie des hommes sur les femmes puise ses fondements dans la mythologie où l'on voit la femme déchoir du statut de mère du monde et de l'humanité pour tomber dans celui de vilaine sorcière[1]. De nombreux autres récits soulignent les raisons pour lesquelles les femmes doivent être écartées des lieux publics (le souq, par exemple, qui est un espace éminemment masculin) et désavouées parce qu'elles ont trahi Dieu[2]. Les exemples où l'on retrouve la femme dans cette position de dominée sont nombreux, position qui puise sa légitimité dans le passé mythique. Cette culture mythique intériorisée n'est pas sans incidence sur la pratique sociale et, par-delà, sur les comportements humains.

2 Le langage, l'*hexis* corporelle, la division des tâches rappellent de manière constante, à la fois explicite et implicite, les fondements de la suprématie des hommes sur les femmes. Les femmes doivent se fondre dans cet «édifice» social et culturel bâti par les hommes et pour les hommes. Incorporées au groupe social (au sens de pénétrer dans le corps, faire corps), elles ont tenté tout au long de l'histoire de se faire une place dans les limites imparties par l'ordre dominant. Corps anonyme, les femmes ne parlent pas, elles sont parlées. Elles constituent ce corps collectif dominé où elles sont présentées comme un ensemble homogène au sein duquel tous les membres sont semblables. Pour les hommes, les femmes sont «interchangeables». Cependant ce corps dominé est indispensable pour faire fonctionner le monde, le répéter, le reproduire, le mimer sans y «apporter» la moindre touche personnelle, la moindre création. Il est difficile pour elles, surtout si elles sont cantonnées dans cette opposition, de concevoir le monde (au double sens du terme, de le faire et de le penser). À plus forte raison quand il s'agit de création poétique. Lorsqu'il leur arrive de donner vie et sens aux mots, elles ne sont jamais des auteurs, mais des répétitrices. Comme pour les enfants qu'elles portent mais qui ne portent pas leurs

noms, elles ne revendiquent pour ainsi dire jamais la poésie qu'elles inventent. Les femmes n'ont pas la propriété de leur pensée. Car l'expression singulière d'une poétesse se confond d'emblée avec l'expression collective dominée par l'ordre établi.

3 Pourtant, la Kabylie a connu des femmes-poètes comme Yemma Khelidja Tukrift. Dans chaque village, il arrive que les habitants signalent l'existence d'une ou de plusieurs poétesses qui se distinguent du lot. Cependant, leur renommée ne dépasse guère le cadre du village (au sens de la *taddart* kabyle) ou de la tribu. Signalons que ces femmes sont versées en général dans une thématique en adéquation avec les valeurs reconnues du groupe : religion, morale, épopée. Elles quittent la sphère stricte de la «féminité» (au sens de tâches dévolues) pour celle plus large de la religiosité. C'est déjà reconnaître un lien implicite avec le piège de la communauté, car pour sortir du cadre étroit de la féminité et acquérir la parole (la parole masculine), elles consentent à intégrer dans leur vision du monde les schèmes de perception, d'appréciation et d'action des dominants dont elles sont les porte-parole mandatés, des porte-parole d'autant plus efficaces qu'elles sont dominées.

4 La poésie orale tout comme la parole obéit à des codes très stricts. L'importance de la parole est le fidèle reflet du statut du locuteur. Elle a ses propres canaux d'émission et de transmission. Marquée par les conditions sociales et culturelles de conception et d'émission, elle peut donner du crédit, du capital social symbolique, comme elle peut vouer son prétendant au châtiment, à la malédiction, à la ruine. Savoir parler, c'est avoir le sens de la répartie et mettre de son côté les hommes, se faire des alliés, mais c'est aussi posséder le monde (*bab n yiles medden akw ines,* « celui qui possède la langue possède les hommes », dit le proverbe). La poésie féminine joue donc ce double rôle, celui de conforter l'ordre dominant, parce que cet ordre constitue pour elle une référence, et celui de dénoncer son dysfonctionnement, ses injustices et ses hypocrisies. Les femmes représentent ainsi malgré elles ce corps dominé mais révélateur d'une histoire collective inscrite dans les structures sociales et mentales de tout le groupe. Ce sont elles qui vont permettre de mettre en évidence cette dualité à travers la poésie orale, cette dernière obéissant à des codes très rigoureux[3].

5 Le code ancien distinguait en effet deux genres poétiques : celui des valeurs hautement représentatives (la poésie du haut, celle du cœur) et celui des valeurs stigmatisées (la poésie du bas, celle du sexe et des instincts). Ces distinctions se retrouvent projetées dans l'espace géographique (assemblée, *souq*, champ ou fontaine, cour, maison, etc.), ce dernier constituant un fidèle reflet de l'espace social.

6 Si la prise de parole implique symboliquement une prise de pouvoir, cela signifie pour les femmes une inversion symbolique de l'ordre. Le mode de fonctionnement des systèmes sociaux exige une cohérence apparente qui consiste en ce que les femmes entrent totalement ou partiellement dans le jeu — et au besoin se laissent piéger par ce dernier — en masquant par leur silence, leur soumission et leur complicité les rapports de force existants. Ce qui signifie nier et, partant, annuler la domination. Car les hommes en tant que dominants ne peuvent apprécier leur pouvoir que s'il paraît naturel, que s'il est librement consenti. Lorsque les femmes, par leur inconduite, les amènent à exercer un rapport de forces brut, révélant ainsi leur tyrannie, cette brutalité est désapprouvée par l'assemblée des hommes.

7 Sortie de ce cadre, l'expression féminine est donc perçue comme une atteinte à l'ordre public, une inversion des rapports de force et de sens et, plus encore, une inversion du monde. En revanche, quand elle utilise les canaux traditionnels (la voyance, la poésie, le

cas extrême étant la folie), elle permet aux femmes de sortir du groupe tout en se laissant récupérer par lui. Adhérer au schéma traditionnel constitue en somme une *catharsis* nécessaire dans laquelle des vies socialement condamnées sont mises à profit par la collectivité. Tels sont les principes structurant les schèmes de vision de l'opinion publique.

8 Sur un plan strictement individuel, la poésie induit des situations paradoxales, au sens où la vision dominante est mise en cause. Il est extrêmement difficile pour une jeune fille (même s'il y a des exceptions qui confirment la règle) d'envisager d'écrire ou de vaticiner. En revanche, c'est plus courant chez les femmes mariées. C'est une façon de fuir — pour beaucoup — leur situation de femme sans «avenir» tout en conservant leur statut d'épouse. Se situant à l'intérieur d'un statut social, d'une classe d'âge, elles tentent d'échapper à cette condition. Lorsqu'elles sont reconnues pour leur pratique, elles ont accès au monde extérieur, ce que n'ont pas les femmes protégées par «l'honneur» masculin. Ce sont les nouveaux rapports introduits par cette position de la femme qui méritent d'être étudiés avec rigueur comme nous le verrons plus loin avec Nouara et Fatima.

9 Ce type d'expression permet aux femmes de sortir de la sphère de la domesticité, de distendre les liens — considérés comme indéfectibles — avec la famille et /ou le mari. Elles échappent au contrôle social, elles se singularisent (elles étaient «nous», elles deviennent «je»), elles affichent une personnalité différente, indépendante du mari qu'elles cessent de représenter. Mieux : il se produit une inversion des hiérarchies et du sens. Le conjoint devient le mari d'une telle, de la voyante, de la poétesse, de la chanteuse. Son identité de mâle, de représentant de son groupe, est entièrement mise en cause.

10 C'est ainsi que l'on peut décrire les relations entre les femmes et la poésie jusqu'aux années soixante. On ne peut pas dire que depuis, de ce point de vue, la société se soit totalement transformée, mais on peut cependant remarquer l'émergence timide des femmes dans le domaine de la chanson. Les chanteuses kabyles — comme les chanteurs — ont dû rompre totalement avec le groupe pour exister par elles-mêmes. On remarquera qu'elles ne gardent en public que leur prénom, souvent d'emprunt[4]. Elles n'ont pas de nom, ni d'appartenance (Chérifa, Hanifa, Ourida, Djamila, Anissa, El Djida, Karima, etc.), donc pas d'insertion explicite dans une généalogie. Le chant individuel est souvent l'expression d'une révolte contre la société. Les grandes figures féminines ont souvent connu un destin tragique : elles ont dû fuir leur village, leur famille et souvent un mari imposé. Dans le domaine de la chanson, comme dans bien d'autres, les femmes ont presque toujours eu des rôles secondaires. Les premières femmes qu'on entendit chanter ne furent que des «interprètes». Elles chantèrent leur vie et celle de leurs pareilles. C'est depuis la fin de la seconde guerre mondiale que les femmes kabyles ont chanté en public, c'est-à-dire depuis la création à Alger, en 1948, d'une chaîne de radio. Les premiers textes relèvent du domaine public. Convenons que pendant les années 50 la différence entre le particulier et le collectif[5] était difficile à établir.

11 La division de l'espace reflète donc les rapports hommes/femmes, confortant bien entendu la domination masculine. Des lieux ayant une fonction très importante dans l'organisation sociale sont prédestinés à la réalisation de la poésie chantée ou simplement récitée : la maison, la cour intérieure, la fontaine, les champs, etc. C'est peut-être cette inscription dans l'espace qui peut nous donner une idée de la fonction réelle de régulation de la parole féminine. Car la poésie féminine a une fonction de régulation qu'il est difficile de passer sous silence. L'espace est presque régi en fonction des statuts

sociaux et des sexes. Les femmes occupent les parties intérieures à l'abri des regards, les hommes les lieux ouverts et publics. Il ne faut cependant pas croire à une étanchéité réelle entre les deux mondes. La bipartition intérieur/extérieur se reproduit à l'infini. Mais dans l'univers intérieur et féminin il y a des parties plus ouvertes et plus exposées et d'autres qui le sont moins. La cour intérieure est un lieu fermé par rapport à la rue et, en même temps, un lieu ouvert pour le monde plus cloisonné de la maisonnée. Il en est ainsi de l'intérieur de la maison : il y a des endroits plus exposés à la lumière et donc forcément plus éclairés que d'autres qui sont dans l'ombre.

12 Nous ne prendrons ici que l'exemple de la cour intérieure (dite *afrag*) où jadis se déroulaient les fêtes. Ces dernières avaient lieu en automne[6]. L'*afrag* est l'extérieur de l'intérieur par rapport à la maison mais c'est aussi l'intérieur de l'extérieur par rapport à la place publique – espace spécifiquement masculin – ou par rapport aux champs, appelés symboliquement *lexla*, le vide. La mixité dans l'*afrag* est permise lors des fêtes. Un ordre dans le désordre : deux demi-cercles (dits ici *ssef*) divisent l'espace : d'un côté les hommes, de l'autre les femmes[7] qui peuvent chanter voire danser à tour de rôle. Les groupes ne doivent pas se distribuer de n'importe quelle façon. Lorsque c'est une grande fête qui compte beaucoup d'invités et des invités étrangers à la famille, au groupe (par exemple une fête animée par des musiciens, la musique professionnelle attirant beaucoup de monde), on partage la cour en deux à l'aide d'un fil séparateur sur lequel on étend une couverture[8]. Ce qui montre bien que la séparation est plus symbolique que réelle. Quelle est la signification de ce geste dans la pratique ?

13 Les textes chantés par les femmes vont garder toute leur substance, leur sens, leur force. Malgré la mixité qui est en somme fictive, ils sont dits publiquement et on y reconnaît les voix des femmes. Soit ! Mais il y a quelque chose qui échappe à l'esprit rationnel ou à un observateur étranger. Le jeu consiste en fait à permettre le déroulement de la cérémonie et à marquer des limites. L'expression des femmes va atteindre son objectif, celui de toucher l'autre, le destinataire masculin, sans altérer l'ordre social. Revenons au statut de la parole et au statut des agents sociaux. En Kabylie et pas seulement là, la parole avait une fonction très importante, elle avait le pouvoir de donner la vie ou de l'ôter. Pour qu'elle soit efficiente, la parole doit être dite en face, dans un face-à-face, elle doit être publique[9]. La parole par excellence, c'est celle de l'homme d'honneur (*aêrdi*), de celui qui rompt et ne plie pas. Ce qui suppose un engagement total de soi, des siens etc. Que signifie donc cette parole dite derrière une couverture, derrière un mur, une porte, une parole en fait sans visage ? Cette parole d'exception, de défoulement, s'entend certes mais ne s'écoute pas. C'est une parole qui sort des «tripes » et se dirige derrière l'oreille, derrière le dos. En revanche, la parole masculine va droit au cœur et elle est devant, elle engage car elle est efficiente. Qu'en est-il aujourd'hui, s'agissant de femmes traditionnelles qui s'expriment en public ?

14 Deux femmes berbères (une marocaine et une algérienne), issues de sociétés pourtant très éloignées, illustrent ce qui vient d'être énoncé : l'expression féminine est souvent une expression totale (au sens de « fait social total » tel qu'on le retrouve en sociologie) dans la mesure où elle reflète la société dans son ensemble. Les femmes, plus que les hommes, ont le souci de rendre compte non seulement des grands événements qui traversent la cité, mais aussi des petits dont personne ne parle (les petits et les grands moments de la vie). C'est à partir de l'extérieur, de l'exil pour l'une et de la ville pour l'autre, qu'elles peuvent faire entendre leurs voix. Il s'agit de Nouara Bali, originaire de Kabylie et de Fatima Tabaâemrant originaire des Aït Baârem dans le pays chleuh. Elles ont

en commun plusieurs points. Celui d'appartenir à des régions dont la langue – le berbère – n'est ni enseignée ni reconnue comme langue de culture, celui d'être orphelines, et enfin celui de s'être lancées dans le monde de la chanson ailleurs que dans leur milieu d'origine *stricto sensu*. Connaissant mieux l'itinéraire et les textes de Nouara, pour lui avoir consacré un ouvrage, je donnerai plus de détails sur elle que sur Fatima.

15 Nouara est née en 1939 à Amalou dans la région de Bédjaïa. Elle perd ses parents alors qu'elle n'a pas encore dix ans. Son père émigre en France avant la deuxième guerre mondiale. Sa mère doit se battre avec sa belle-mère qui n'entend pas respecter sa position de mère au sein de la structure familiale. C'est ainsi que naissent différents heurts et malentendus et la mère de Nouara quitte le village du vivant même de son époux pour gagner sa vie. Nouara est l'aînée et elle hérite, malgré elle, du comportement révolté de sa mère. À peine sortie de l'adolescence, elle est prise en charge par ses tantes paternelles qui agissent tantôt en protectrices, tantôt en gardiennes de l'ordre masculin. Ce sont elles qui la donnent en mariage et la poussent à divorcer le moment venu. Le jeu du mariage et du divorce commence très tôt pour la jeune femme. Dès l'âge de douze ans, dit-elle, elle entre dans le cycle infernal des mariages ratés, dont certains sont dus au caractère effronté de la jeune femme et d'autres au fait qu'elle n'est pas pleinement femme dans la mesure où elle n'a pas pu avoir d'enfants. À cette «anomalie», s'ajoute le poids de l'exil forcé. Pour des raisons matérielles, elle a suivi ses différents époux en France.

L'exil est un fardeau
Ma solitude aussi
La mauvaise compagnie dont je suis affublée
Me dégoûte (*Esseulée*)

16 C'est en France que Nouara apprend l'existence de modes d'expression différents de ceux de la société traditionnelle et qu'elle opte pour les modes de transcription modernes. Car elle découvre l'école à l'âge adulte et fait d'elle-même le cheminement pour acquérir l'instrument nécessaire à sa survie : l'écriture qui lui permettra de transcrire ses poèmes. Mais elle ne s'arrête pas là ; elle effectuera une démarche particulière en s'adressant à une femme anthropologue, proche d'elle par la culture, pour lui transmettre son savoir. Comme pour de nombreuses femmes, ce sont les moments fondateurs de sa vie qui vont ressortir dans ses vers. En premier lieu l'injustice première qui la prive de l'amour de ses parents, en particulier de l'affection de sa mère disparue très tôt :

J'avais dix ans
Lorsque mère disparut
Me laissant seule avec mon frère (*Ma mère m'a laissée*)

17 Dans son groupe d'origine, les hiérarchies sont clairement définies : une fille abandonnée d'abord par son père puis par sa mère alors qu'elle était encore enfant n'a pas la même position sociale (c'est le cas de l'auteur) qu'une fille qui a un père. Ce thème revient comme un *leit-motiv* dans ses vers :

Père tu m'as reniée
Comme si je n'étais pas ta fille
Mère, de moi tu t'es déchargée
Tu n'as laissé aucune trace
Je ne connaissais pas encore la vie
Lorsque vous m'avez abandonnée
Vous m'avez laissée dans les larmes
Alors que j'étais dans l'innocence

Votre cœur n'a pas tressailli
Vous n'aviez pas craint le Seigneur
Je sais que ma complainte est juste
Puisque je suis de votre sang
Vous m'avez laissé orpheline *(poème 296)*

18 À ce handicap de départ s'en ajoute un autre : elle n'a pas d'enfant. Nouara le vit comme une injustice, une soumission aux aléas du destin. Elle fait parler les autres femmes qui, directement ou indirectement, la qualifiaient d'arbre desséché, de bouc solitaire, lorsque elle se rendait à la fontaine(*tala*) ou aux champs (*lexla*). Même si Nouara vit en France, sa vision est restée celle d'une femme kabyle n'aspirant qu'à répondre à son devoir de femme et d'épouse accomplie. Plus d'une dizaine de poèmes sont consacrés à ce thème. En voici un extrait :

Si j'avais un enfant
Ce serait un jardin de bonheur
Je lui ferais une maison
Et je n'aurais point de souci
Il égaierait mon cœur
Mais la chance m'a vouée à l'abandon.
Elle s'en est allée
Et a effacé la trace de ses pas
Si je n'étais pas stérile
Je ne divorcerais point
Et ne me séparerais pas de l'aimé
J'aurais fondé un nid d'amour
Mais ce n'est point de ma faute
Car traître est mon destin *(poème 297)*

19 L'autre point nodal de sa vie concerne sa relation avec les hommes qui ne peuvent être ici que des maris le plus souvent imposés :

J'eus un mariage de contrainte
Tel est mon destin
Sept ans après
La vie est pour nous deux
Amère *(Tel est mon destin)*

20 Dans l'émigration, où le groupe se transforme tout en gardant les mêmes moyens de contrôle que dans la société traditionnelle, Nouara aura à se situer par rapport aux différents maris (elle s'est mariée cinq fois) :

J'ai voulu rencontrer
L'âme sœur
L'aimer
Et vivre avec elle
Mais j'ai échoué
Et tout s'est écroulé
Emportant mes espoirs, mes chimères
La vie m'a joué un mauvais tour. *(Poème inédit)*

21 Elle doit aussi se situer dans un univers strictement féminin où les positions des femmes sont définies par le statut des époux et par celui que confère la maternité. Ces différents mariages l'ont amenée à affronter belles-sœurs et belles-mères souvent cruelles.

22 Il serait cependant faux de croire Nouara enfermée dans ses problèmes. Elle s'intéresse à tout ce qui touche son monde : la revendication culturelle et identitaire, l'immigration, les événements politiques qui concernent son pays : Octobre 88 et les événements récents. La trajectoire de cette femme est très significative ; elle permet de saisir sur le vif la création par les agents de modes de production modernes lorsqu'ils se trouvent hors de leur espace «naturel» d'activité.

23 Fatima Tabaâemrant est beaucoup plus jeune. Elle est née en 1963 à Aït Lakhsas. Elle aussi perd sa mère à l'âge de deux ans. Son père ne tarde pas à se remarier. Très tôt la petite fille est confrontée à son destin. Dès qu'elle peut être autonome, Fatima se lance dans l'aventure du monde extérieur. Loin de la tribu étouffante, mais protectrice à coup sûr, c'est dans l'univers urbain qu'elle affronte les pires difficultés en se confrontant à la dure loi des rapports de forces dans leur extrême brutalité, « Une jeune et jolie fille sans protection masculine est souvent perçue comme une proie dans la jungle du show biz, fut-il balbutiant comme celui du monde traditionnel ». Les femmes traditionnelles, on l'a vu, ne manquent pas de vivre les pires situations pour exercer le métier de chanteuses ou de danseuses. Il en a été ainsi pour Fatima qui a su se battre non seulement pour s'imposer dans la chanson mais pour y imposer son identité de femme et de *tachelhit*. Tabaâemrant est connue aujourd'hui comme une des stars de la chanson marocaine. Sa voix, ses textes, sa présence sur scène ont contribué à faire d'elle une vedette de la chanson. Comme Nouara, elle chante aussi la condition d'orpheline :

Comment ne pas pleurer, moi, l'orpheline ?
Comment puis-je faire ? mon cœur
Jamais je n'ai trouvé la paix, le souci est mon lot quotidien
Quels que soient mes actes, le souci est mon fardeau
Mort ! Pourquoi n'es-tu pas tendre ?
Tu m'as enlevé ma mère, à moi qui étais si jeune
Tu es insensible au malheur des orphelins
Ne pleure pas, orphelin, Dieu dans sa bonté a tout vu.[10] *(Poème inédit)*

24 Comme Nouara, elle chante les amours nostalgiques,

Les amours difficiles :
Me voilà je me plains devant mon tendre ami,
Mes souffrances apparaissent mon cœur ne les supporte plus
Mon amour écoute-moi, si tu entends ma plainte
Même si je ne te vois pas je me plains
Je t'expose ce chagrin que tu as laissé. *(Dans les plaintes)*

25 Et enfin Tabaâemrent chante sa culture *tachelhit* (*tamazight*) longtemps écrasée par les cultures dominantes. La langue *tamazight* est digne d'être reconnue car elle possède un alphabet permettant son passage à l'écrit.

Je jure que je ne vendrai jamais mon cœur pour de l'argent
Pour le vider du berbère dont il est plein
De même pour la culture je ne me fatiguerai jamais
Trésor, toi le berbère ; c'est Dieu qui l'a ainsi voulu pour nous
Ces trente neuf lettres de ton alphabet *tifinagh*

Je les ai toutes apprises par cœur, il ne m'en manque aucune
Quelle chance pour toi, berbère quelle grandeur pour ton histoire.
(Poème inédit)

26 Fatima chante aussi la libération des femmes et leur enseigne la liberté et la transmission de l'expérience.

La fille est colombe à sa naissance
Quand poussent ses ailes elle n'est plus immobile
Libérez-la si c'est là son destin
Qu'elle parte et qu'elle s'occupe d'elle-même
Pour enseigner aux autres ce qu'elle a appris. *(Poème inédit)*

27 Les textes de ces deux femmes permettent de comprendre ce qui a été dit. Les femmes relatent la vie, l'inégalité des chances due à leur sexe, les conditions générales et particulières[11]. Mais ce qui peut surprendre c'est que la poésie féminine dépasse largement la vie privée et publique des femmes. Car ces dernières sont déléguées, comme on peut le voir dans certains poèmes, pour parler des hommes, en leur faveur, mais aussi en les dénonçant, en les démasquant. Dans un cas, comme dans l'autre on voit bien qu'elles ont fait leur l'idéologie masculine. Car rappeler à l'homme son devoir et ses responsabilités d'homme, n'est-ce pas une façon de reconnaître la division sexuelle du travail et la division du travail sexuel ? La bipartition de l'espace obéit à cette division des rôles[12]. Conformément à la tradition, les femmes ont essayé de respecter cette vision du monde. Il est cependant des événements historiques qui sont déterminants pour les individus et pour les groupes. Il en fut ainsi pour les femmes dont la guerre d'indépendance contribua à changer le statut (dans la pratique). Celles qui chantaient auparavant l'amour vont désormais chanter avec beaucoup plus d'éloquence la résistance. Les hommes ayant déserté la cité, les femmes sont, du coup, devenues les relais du combat masculin. Elles ont pris naturellement les places assignées aux hommes tout en continuant à assurer leurs propres fonctions.

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU, Pierre

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris Genève, Droz.

1980 *Le sens pratique*, Paris, Minuit.

1998 *La domination masculine*, Paris, Seuil.

ELHABIB HACHLEF, Ahmed & Mohamed

1993 *Anthologie de la musique arabe* (1906-1960), Paris, Publisud.

FRAISSE, Geneviève

1989 *Muses de la raison*, Paris, Gallimard.

GADANT, Monique

1995 Femmes et nationalisme en Algérie, Paris, l'Harmattan.

YACINE, Tassadit

1987 *Izli ou l'amour chanté en Kabylie*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

1992a *Les voleurs de feu*, Paris, Éditions La Découverte.

1992b « L'anthropologie de la peur : rapports hommes/femmes en Algérie », *Actes du colloque Amours, phantasmes et sociétés*, Paris, l'Harmattan.

1994 « La féminité ou la représentation de la peur dans l'imaginaire social kabyle », *Cahiers de littérature orale* n° 34, p. 19-43.

1995 *Piège ou le combat d'une femme algérienne*, Paris, Awal/Publisud.

NOTES

1. Yacine 1992a, p. 137.
2. Ibid. p. 144.
3. Yacine 1987. Nous avons montré qu'il y avait des règles propres à la société kabyle mais ces règles sont largement inscrites dans un système mythico-rituel beaucoup plus large et spécifique au monde méditerranéen. Les positions sociales sont déterminées par nombre d'éléments liés à la culture (vieux / jeune, initié / non initié, homme / femme), mais aussi en fonction de la position qu'on occupe dans l'espace (dehors / dedans, place publique (*tajmaât, agora*) /maison, *souq* / champ, etc.). Les limites qu'imposait l'espace géographique n'étaient rien d'autre que celles qu'imposait la société, espace géographique et espace social étant jadis intimement imbriqués.
4. Il y a, bien entendu,des exceptions comme Bahia Farah, mais c'est surtout en dehors de la Kabylie (comme Mériem Abed) qu'on peut constater ce phénomène.
5. Signalons que la grande cantatrice Taos Amrouche, internationalement connue, n'entre pas dans cette typologie. Elle exprime certes une douleur sociale, existentielle (être ou ne pas être) mais le moteur principal de son action est fondamentalement intellectuel et politique. Marguerite Taos est d'abord connue comme première romancière algérienne, puis comme chercheur chantant des textes recueillis dans et par sa famille.
6.. Bourdieu 1972 : la division de l'espace dans la maison kabyle ancienne.
7.. Au Maroc les hommes et les femmes organisent de véritables ballets connus sous le nom de *ahwac* ou *ahidous*. Selon les régions, les contacts hommes / femmes sont plus ou moins libres. Les femmes du Souss, même dans la fête, sont séparées des hommes par un rideau blanc, ce qui n'est absolument pas le cas dans le Moyen Atlas. Pour plus de précision : Yacine 1994, p. 19-43 et Yacine 1992b. ; voir également Gadant 1995 et Fraisse 1989.
8. C'est un peu les séparations que l'on trouve aussi à l'intérieur de la tente.
9. Bourdieu 1980.
10. Texte recueilli et traduit par Brahim Lasri.
11. Yacine 1995.
12. Bourdieu 1998.

RÉSUMÉS

Les femmes sont naturellement associées à la production culturelle en particulier dans le secteur traditionnel. Comment ne pas établir de lien entre femmes et artisanat ? La poterie, le tissage, la décoration des murs, des jarres à grains, la broderie, etc., est principalement le fait des femmes en de nombreuses cultures. C'est aussi le cas dans de nombreuses régions du monde berbère et bien entendu celles que nous étudions comme la Kabylie. L'objet de cet article qui s'opère au niveau du travail matériel physique concerne aussi la production intellectuelle. Sans entrer dans les détails, j'essaierai de montrer comment les femmes parviennent à exister en tant que productrice et les obstacles qu'elles ont dû franchir pour exister en tant que telles.

Women are naturally associated with cultural production, especially in the traditional area. A close relation between women and folk art is easily established. Pottery, weaving, decoration of walls and grain jars, embroidery, etc., are the domain of women in many cultures. This is the case in many regions of the Amazigh or Berber, world, including the region studied here – Kabylia. The objective of the article is to show how the division of labor between sexes that applies to physical and material production also applies to intellectual production. Without getting into the details, I will try to show how women succeed in existing as producers and the obstacles that they had to overcome to exist as such.

AUTEUR

TASSADIT YACINE

Tassadit YACINE est directrice d'études à l'EHESS à Paris. Elle est directrice de la revue Awal, Cahiers d'Études berbères qu'elle a fondée avec Mouloud Mammeri. Spécialiste de littérature orale berbère, elle a publié de nombreux ouvrages dont les plus récents sont : Les voleurs de feu. Éléments d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie, Paris, La Découverte, 1993 ; Jean-Mouloub Amrouche : Un Algérien s'adresse aux Français ou l'histoire d'Algérie par les textes (1943-1961), Paris, L'Harmattan, 1994 ; Chérif Kheddam ou l'amour de l'art, Paris, Awal-La Découverte, 1995 ; Piège ou le combat d'une femme algérienne, Paris, Awal/Publisud.